

УДК 78.071.1(470)(092):785.11]:78.036

DOI 10.34064/khnum1-6002

Савченко Ганна Сергіївна

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: lanna2@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

ОРКЕСТРОВЕ ПИСЬМО І. СТРАВІНСЬКОГО НЕОКЛАСИЧНОГО ТА ПІЗЬНОГО (СЕРІЙНОГО) ПЕРІОДІВ ТВОРЧОСТІ: КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ

У неокласичному і пізньому періодах творчості І. Стравінського зберігаються «універсалії» (С. Савченко) його стилю і жанру, константні принципи оркестрового письма (багатофігурність, комбінаторність, пластичність). Метою статті є розгляд специфіки їх втілення в балеті «Гра в карти» та «Варіаціях пам'яті Олдоса Хакслі». Новизною дослідження є: 1) виявлення названих принципів; 2) розгляд їх буття в еволюційній перспективі; 3) актуалізація і проблематизація питань оркестровки І. Стравінського в творах неокласичного і пізнього періодів творчості; 4) власна наукова дефініція поняття «оркестрове письмо». Висновки. В оркестровому письмі балету «Гра в карти» багатофігурність поступається своєю значимістю порівняно з ранніми творами й діє приховано. Виникаюча континуальність підлягає «дискретуванню» внаслідок дії принципів комбінаторності і пластичності, які виявляються в умовах функціонально «проясненої» фактури. У «Варіаціях» ведучим є принцип комбінаторності у взаємодії із пластичністю. Його рельєфному виявленню сприяла серійна техніка.

Ключові слова: творчість І. Стравінського; оркестрова музика І. Стравінського; неокласичний період; серійний період; балет «Гра в карти»; Варіації пам'яті Олдоса Хакслі; оркестрове письмо; оркестрова фактура.

Постановка проблеми. Протягом 1908–1911 рр. І. Стравінським були написані твори, в яких простежується динаміка формування оригінального оркестрового письма композитора. Це Симфонія *Es-dur*, «Феєрверк», «Фантастичне скерцо», I дія опери «Соловей», балет «Жар-птиця». В них очевидною є опора на традиції, з одного боку, російської музики (досвід М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, А. Лядова), з іншого, французької (К. Дебюссі) (Асаф'єв, 1977; Гурков, 1987; Баєва, 2009). Але вже помітними і ясно виявленими стають прикмети оркестрового письма власне І. Стравинського, які визрівали разом із музичною мовою композитора. Оркестровими вершинами раннього періоду є балет «Петрушка» (завершений 1911 р.), II та III дії опери «Соловей» (із перервами робота над оперою тривала протягом 1908–1914 рр.), балет «Весна священна» (завершений 1913 р.). В названих творах поступово склалися виявлені нами «універсалиї» (термін С. Савенко, 2001) оркестрового мислення композитора й константні принципи його оркестрового письма¹ – багатофігурність², комбінаторність³, пластичність⁴. Очевидно, що досвід ро-

¹ Під оркестровим письмом розуміємо індивідуальну систему технологічних прийомів і принципів, спрямованих на реалізацію тембро-фактурної структури всього твору, зумовлену стильовими, жанровими чинниками й художнім задумом через функціональну взаємодію оркестрових партій по горизонталі та вертикалі. Оркестрове письмо детерміноване музичною мовою композитора та загальними нормами оркестровки, які є актуальними на певному історичному етапі розвитку музичного мистецтва.

² Під багатофігурністю в оркестровому письмі розуміємо оперування чітко окресленими за допомогою тембрових, фактурних, регістрових засобів елементами (одиницями) оркестрової тканини, які точно або варіантно повторюються по горизонталі та взаємодіють по вертикалі в різних шарах оркестрової фактури, виконуючи різні функції.

³ Під комбінаторністю в оркестровому письмі розуміємо 1) оперування дрібними (або нетривалими) тембро-фактурними елементами і структурами, що зумовлено типом тематизму композитора на основі інтервальної та мотивної варіантності; 2) швидкі (короткі) темброві передачі й переключення (зіставлення), внаслідок чого тематична структура доручається декільком тембрам шляхом подрібнення, зіставлення, при цьому зміни оркестрової фактури, як правило, не відбувається; 3) гнучке підключення / відключення голосів фактури (тембрів) по вертикалі та горизонталі.

⁴ Пластичність розуміємо діалектично – в єдності, з одного боку, ясності, оформленості, опуклості, з іншого, – гнучкості та «перехідності». Пластичність як принцип

боти в музично-театральних жанрах, у першу чергу – в балеті, сприяв розкріпаченню творчої фантазії композитора, його «інвенторства», виявленню природної пластичності, «жестовості» (Друскин, 2009) його музики⁵, актуалізації неподільно злитих «зримого» та «слухового» начал (Друскин, 2009: 131; Баева, 2015: 71; Баева, 2019: 237; Пухначев, 2019: 124–141). Робота в жанрі балету актуалізувала апробацію різних типів руху в просторі, засвоєння принципу сценічної багатоплігурності й одномоментного сполучення різних площин дії.

У свою чергу, названі принципи оркестрового письма в творах раннього періоду творчості сприяли формуванню 1) особливого відчуття часу, гранично насиченого подіями, часто «багатоканального», в якому немовби охоплюється багатоелементність реального світу з різних точок зору й у різних площинах, котра тільки через часову природу музики потребує розгортання в певній послідовності; 2) складно організованого простору – неоднорідного, шорсткого, багатоплощинного і багатоплощинного⁶.

оркестрового письма має виявляється в багатьох випадках завдяки взаємодії із двома вищезазначеними принципами у 1) гнучкості тембрових передач фігур; 2) рухливості, ритмо-мелодійній виразності басу; 3) складній комплементарності фігур по вертикалі фактури; 4) фрагментарних дублюваннях-підсвітках, які реалізуються завдяки коротким підключенням тембрів; 5) гетерофонних розщепленнях ліній фактури; 6) застосуванні різноманітних фігур кружляння, обертанья, різноспрямованого руху.

⁵ М. Друскин подає зв'язок музики й жести у І. Стравінського в формулі, яка «читається» в прямому та ракоходному варіантах: «...Із руху тіла, із жести виникає музика...» (Друскин, 2009: 188) / «...Створена Стравінським музика асоціюється із жестом, викликає уявлення про рух, тому що вона керується енергією рухового імпульсу» (Друскин, 2009: 188). Цікаво, що рух і жест як творчі імпульси музики І. Стравінського М. Друскин пов'язує не з театром, а з живописом (Друскин: 2009: 185) – пристрасно композитора протягом усього життя: «...Зорові враження від руху, лінії або малюнка так часто підказували Стравінському музичні задуми» (Друскин, 2009: 185).

⁶ М. Друскин підкреслює, що І. Стравінського «хвилювали проблеми перспективи й об'єму в музиці», судячи з певних висловлювань самого композитора, які дослідник наводить (Друскин, 2009: 200). Проводячи паралель між музикою І. Стравінського та кубістичним живописом, зокрема із полотнами П. Пікассо, автор відзначає: «Там також передбачалось, що із суміщення різних площин створюються об'єми, і тому двовимірне живописне полотно прагне викликати уявлення про тривимірний простір. Об'єкт живопису немовби розглядався в різних ракурсах, але одночасно (Друскин, 2009: 201). Автор зауважує, що зміни в пізній творчості зумовлюють некоректність

Неокласичний і серійний (пізній) періоди позначені змінами в музичній мові композитора, які відповідним чином виявляються в його оркестровому письмі. При цьому зберігаються «універсальні» стилі та жанру (термін Савенко, 2001: 105–163), стійкі прийоми роботи з тематизмом (за С. Савенко, «техніка вільнометричної мотивної варіантності» (1977: 197). Ми припускаємо, що і сформовані в ранніх творах принципи оркестрового письма діють надалі. Явно чи приховано, в модифікованому вигляді, вони визначатимуть специфіку оркестрових партитур композитора в творах неокласичного та пізнього періодів творчості. Наша наукова позиція корелює з думкою В. Гуркова: «Оркестрові задуми Стравінського еволюціонували разом із його естетичною програмою, змінами інтонаційних і стильових моделей, але разом із тим основні конструктивні риси його оркестру збереглись аж до останніх творів тією ж мірою, якою залишилися незмінними його ритмічні структури або орнаменталістські тенденції його естетики» (Гурков, 1987: 82).

У полі нашої дослідницької уваги – оркестрове письмо симфонічних творів І. Стравінського, які належать неокласичному та пізньому періодам творчості (балет «Гра в карти» та «Варіації пам'яті Олдоса Хакслі»).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Слід зазначити, що, попри існування численної літератури, присвяченої творчості І. Стравінського в цілому і, зокрема, творах неокласичного та пізнього (серійного) періодам, спеціальні роботи, предметом яких є оркестрове мислення та оркестрове письмо композитора, відсутні. Тим ціннішими є нечисленні розвідки, в яких досліджуються окремі аспекти оркестровки композитора. Так, у статті В. Гуркова (1987) взаємодія оркестрових принципів і ладового мислення композитора розглядається у «Весні священній». Дослідник висловлює слушні зауваження щодо генетичних зв'язків між оркестровою І. Стравінського й ор-

проведення таких паралелей, проте ці завоювання залишаються в музиці композитора: «...Характерною рисою його музики збережуться схожі з кубістичним зображенням принципи багатьох аспектів у багатоплощинній композиції» (Друскін, 2009: 202).
(Переклад усіх цитат здійснено автором статті).

кестром М. Римського-Корсакова та А. Лядова з точки зору колористичності. Проводить аналогії між оркестровим письмом К. Дебюссі й І. Стравінського на основі відходу обох композиторів від класичних і романтичних принципів оркестровки через зміни в музичному мисленні, яке в обох базувалося не на закономірностях функціональної гармонії, а на системі мелодичних ладів. Це змінює «структуру їхнього оркестру», яка має «приладнатися до такого типу музичної логіки» (Гурков, 1987: 82). На жаль, думки щодо функціональної перебудови оркестрової тканини в творах К. Дебюссі та І. Стравінського висловлені автором тезисно й не отримали подальшої розробки. Основний текст статті присвячено дослідженню специфіки оркестрової фактури «Весни священної» у взаємодії з ладотональними чинниками через виявлення комплексу прийомів: висотну диференціацію ладотональностей, темброво-динамічну диференціацію шарів музичної тканини, загальноритмічну диференціацію (Гурков, 1987: 88–89).

Оркестрову фактуру ранніх творів І. Стравінського («Петрушка» та «Весна священна») досліджено в статті А. Шнітке (1967). Підкреслюючи новаційність оркестровки композитора, А. Шнітке акцентує увагу на зумовленості гармонії («вертикалі») оркестровою (Шнітке, 1967: 240), на функціональному відмежуванні ударної групи, фортепіано, арфи, на відході від принципу динамічної рівноваги груп, використанні крайніх регістрів інструментів (Шнітке, 1967: 209).

Тракування тембрів І. Стравінським (на прикладі фортепіано, литавр, духових інструментів) висвітлено в монографії С. Савенко (2001). Окремо духові розглянуто в статті дослідниці (Савенко, 2011). Авторка зауважує, що «темброві амплуа в деяких випадках переосмислюються Стравінським настільки рішуче, що можна говорити про новий образ...» (Савенко, 2001: 144). Також дослідниця виявляє особливості інструментального письма композитора. По-перше, нею висловлюється думка щодо його зумовленості інструментальним письмом моделей в оркестрових партитурах 1930–40 років (Савенко, 2001: 144). По-друге, вона виявляє такі принципи письма: 1) зіставлення однорідних за тембром інструментальних хорів, що відсилає одночасно й до докласичних принципів оркестровки, і до антифону

як традиційного прийому церковного співу, через що таке зіставлення сприймається як рудимент сакрального (Савенко, 2001: 146; Савенко, 2011: 171); у контексті серійного періоду (див. Савенко, 2011: 174); 2) контраст *solì-ripienti* як принцип *concerto grosso*, який застосовується композитором унаслідок «неокласичних варіацій на стиль» (Савенко, 2001: 147); як особливість письма зберігається в концертах для камерних оркестрових складів (Савенко, 2001: 147); 3) камерна трактовка великих оркестрових складів завдяки проникненню камерно-ансамблевого письма в оркестрове; виявляється цей принцип у ранніх творах, повною мірою розгортається в пізньому періоді на основі серійної техніки (Савенко, 2001: 147); 4) контраст звучань за ступенем щільності як постійний принцип письма, який склався, на думку авторки, «у музиці неокласичного періоду, проте не чужий і більш раннім творам» (Савенко, 2001: 147).

Питання специфіки оркестрової фактури і трактування тембрів порушені в статті Р. Каширцева (2020) на прикладі аналізу скрипкового Концерту. Автор розглядає модель співвідношення солісту і оркестру на основі їхнього «рівноправного змістовного значення», виявляє внутрішню структурну організацію оркестру (оркестр як набір ансамблів), підкреслює камернізацію фактури (Каширцев, 2020: 71).

Питання еволюційності мислення композитора, в тому числі в сфері оркестровки, порушуються в статті А. Шнітке (1973), де містяться слушні спостереження щодо визрівання серійної та додекафонної техніки І. Стравінського в надрах попередніх періодів його творчості, які в певному смислі дають «ключі» до розуміння специфіки оркестровки в пізніх творах. Серед прийомів, які підготували органічний перехід І. Стравінського до серійної техніки, А. Шнітке називає *ostinato*; «умовні мікролади, кордонами яких на певний час обмежувались інтонації епізоду» (Шнітке, 1973: 413); метроритмічне варіювання інтонації або поспівки; функціональну перемінність тканини та темброве перефарбування тематичних голосів; мобільну музичну мову (Шнітке, 1973: 413). Однак, як зауважує А. Шнітке, «сутність і невловимість техніки Стравінського в тому й полягає, щоб, відкидаючи загальноприйняті правила, для кожно-

го окремого випадку створювати свої – і негайно тут же їх самому порушувати» (Шнитке, 1973: 414). Не випадково переважну більшість наукових робіт, особливо поміж зарубіжних, складають розвідки щодо специфіки застосування композитором серійної техніки (Гливинский, 1995; Савенко, 2001; Rogers, 2004; Smyth, 2000; Straus, 1999), яка полягає у неканонічності експонування серій і нетрадиційності композиторської роботи з ними, що зумовлено потужною індивідуально-стильовою та технологічною самобутністю музичної мови І. Стравінського.

Нарешті, окремий дослідницький вектор складають розвідки щодо естетичних і технологічних принципів роботи І. Стравінського як оркестрового редактора опери «Хованщина» М. Мусоргського на основі рукопису автора й оркестрової редакції М. Римського-Корсакова (Тимофеев, 2014; Тимофеев, 2019).

Таким чином, у результаті аналізу наукової літератури ми дійшли висновку: 1) цінні спостереження стосовно окремих аспектів оркестрового мислення і оркестровки І. Стравінського є вельми фрагментарними, не складаються в цілісну систему і, маючи великий дослідницький потенціал, спонукають до подальших розвідок із метою дослідження «універсалій» оркестрового мислення та константних принципів письма композитора; 2) у розглянутих наукових працях матеріалом аналізу є твори раннього періоду творчості як яскраво новачинні й репрезентативні, тоді як неокласичні та пізні твори з точки зору оркестровки не привертали уваги дослідників; 3) мало розробленою залишається теза В. Гуркова (1987) щодо спадкоємності принципів оркестровки між різними етапами творчості композитора; окремі міркування щодо цього питання містяться в монографії С. Савенко (2001).

Це зумовлює актуальність теми нашої статті, в якій ми намагаємося простежити еволюційні процеси в оркестровому мисленні й оркестровому письмі композитора й обґрунтувати єдність різних етапів творчості на основі оперування константними принципами багатofiгурності, комбiнаторності та пластичності.

Метою статті, таким чином, є дослідження специфіки оркестрового письма І. Стравінського на матеріалі творів неокласичного та

пізнього (серійного) періодів його творчості з точки зору специфіки втілення константних принципів оркестрового письма – багатофігурності, комбінаторності та пластичності.

Завданнями статті є: 1) артикулювання зв'язку між специфікою оркестрового письма й музичною мовою як його детермінантою на прикладі творів І. Стравінського різних періодів; 2) дослідження дії константних принципів багатофігурності, комбінаторності та пластичності у змінюваному мовному контексті.

Новизною є: 1) виявлення названих принципів; 2) дослідження їхнього буття в еволюційній перспективі; 3) актуалізація і проблематизація питань оркестровки І. Стравінського у творах неокласичного і пізнього періодів творчості; 4) надання власної наукової дефініції поняття «оркестрове письмо».

Методологія дослідження базується на системі взаємопов'язаних методів: стилісового – для дослідження еволюційних процесів стилю композитора в діалектичній єдності константного й новаційного; функціонального – для дослідження специфіки функціональної організації оркестрової тканини; компаративного – для визначення особливостей реалізації константних принципів оркестрового письма композитора на різних етапах творчості.

Виклад основного матеріалу дослідження. Звукоматерія балету «Гра в карти» (1936–1937) пронизана пружною та гнучкою танцювальністю, об'єктивності якої, у взаємодії з відповідними типами тематизму, слугує оркестровка. Для реалізації танцювального начала композитор відмовляється від знахідок у функціональній організації оркестрової фактури, які були здійснені в творах раннього періоду творчості (багатошаровість, явна багатофігурність по вертикалі, котра реалізується великою мірою завдяки принципу остинато та сприяє «стиранню» ієрархії між оркестровими лініями), і здебільшого вибудовує фактуру з ієрархічним співвідношенням оркестрових функцій (можна сказати, «прояснює» функціональну організацію фактури). Прикладом є фрагмент від ц. 7, де на тлі фактурного шару струнно-смичкових інструментів, який виконує функцію гармонічного супроводу (однорідно-пульсуючий рух восьмими в партіях перших і других скрипок *divisi* (цц. 7–9), від ц. 9+1 т. фрагментарно підключа-

ється басова лінія в альтів, віолончелей і контрабасів), звучить мелодія в першій флейти в діалозі з першим фаготом, до яких поступово підключаються інші дерев'яні духові інструменти із контрапунктичною функцією. Аналогічним за функціональною будовою є фрагмент від ц. 34, у якому наявна ієрархія оркестрових функцій: басова лінія доручена віолончелям, функцію гармонії виконують короткі пульсуючі фігури перших та других скрипок *divisi*, які не є постійними учасниками дії, а фрагментарно «нагадують» про себе. Три валторни ритмічно-комплементарно взаємодіють із басовою лінією, заповнюючи паузи в басовому русі, проте їхнє акордове звучання дозволяє трактувати їх як носіїв функції гармонії. Функції мелодії та контрапунктів віддані дерев'яним духовим інструментам (перша флейта, перший кларнет, флейта *piccolo*). У ц. 99 (у партіях кларнетів) та у ц. 101 (у партіях других скрипок і альтів) є ремарка *accompagnando*, яка підкреслено диференціює оркестрові партії за функціями. Така прояснена щодо функціональної організації фактура «грає» на виявленні танцювального начала, апелюючи до жанровості.

Між тим, досвід попереднього етапу творчості дається взнаки. При позірному «гасінні» різнобарв'я ранніх партитур і більшої «традиційності» оркестрової тканини (показовим у цьому сенсі є також парний склад оркестру) в обраному для аналізу балеті є актуальними основні принципи оркестрового письма, віднайдені в творах раннього періоду, проте діють вони і явно, і в модифікованому вигляді. Так, комбінаторність мислення зберігає своє значення в роботі з дрібними темброво-фактурними елементами, в швидких (коротких) тембрових передачах і переключеннях та гнучких під- та відключеннях тембрів на коротких відрізках часу, що в цілому сприяє дискретності музичного процесу, часовій переривчастості. Однак у межах неокласичного періоду виявляється тяжіння композитора до створення / моделювання «довгої» мелодії, на що звертає увагу С. Савенко (1977: 200, 205). Така мелодія, на нашу думку, є одним із засобів імітування / моделювання континуального («довгого») часу, чому сприяє й континуальна (або менш дискретна, порівняно з творами раннього періоду творчості) оркестровка. Однак континуальність на рівні мелодії та гармонії в неокласичних творах композитора в певному сенсі є ілюзорною,

як зауважує С. Савенко, називаючи «довгу гармонію» композитора «quasi-функціональною», такою, яка «імітує класичну організацію», адже поліфункціональність неокласичного періоду «походить від полігармонічних систем раннього» (Савенко, 1977: 205–206). На рівні оркестровки континуальність є оманливою, «несправжньою» внаслідок дії принципу комбінаторності. Прикладом оперування нетривалими структурами є фрагмент від ц. 12, у якому «довга» мелодична лінія в партії першої флейти вибудовується шляхом повторення тричі фрази, яка підлягає інтонаційному (меншою мірою) і ритмічному, відносно сильної долі, варіюванню (більшою). За другим проведенням заключний мотив фрази тричі повторюється остинатно, а за третім – двічі остинатно-варіантно, надаючи «континуальній» фразі дискретності, переривчастості. «Гра» в порушення континуальності відбувається й у оркестровій фактурі. Перша мелодична фраза (ц. 12) підтримується лінією баса у віолончелей і контрабасів, яка комплементарно сполучається з акордами трьох валторн. Цей фактурний шар підключається на другому звуці мелодії, відключається на п'ятому, залишаючи останні два без підтримки. Натомість на завершення мелодичної фрази нашаровується висхідний пасаж-розчерк у першого кларнета, який підхоплюється першою флейтою після шістнадцятої паузи. Два наступних проведення мелодичної фрази так само дискретно підтримуються басом і лінією валторн, кожна з яких має свою тривалість, свій режим під- і відключення та своє відчуття часу. В гнучкому, часто комплементарному, підключенні та відключенні тембрів теж виявляється принцип комбінаторності. Таким чином, континуальність, яка виникає внаслідок зчеплення трьох фраз у першій флейті, явно «розхитується» зсередини дискретністю, котра закладена в мотивній варіантності та в оркестровці, де діє принцип комбінаторності.

Прикладом гнучких тембрових передач як реалізації комбінаторності у взаємодії з пластичністю є фрагмент партитури від ц. 14 до ц. 16, де короткими мелодичними фразами обмінюються спочатку перша труба й перші скрипки, потім перші скрипки й перший гобой. Контур фраз округлий (пластичний), побудований на комбінуванні висхідного / низхідного та низхідного / висхідного рухів. Темброві зміни у функції мелодії супроводжує зміна тембрів у функціях басу та

гармонії. Тим самим, у фактурі спостерігаються контрастні темброві зіставлення, про які говорить С. Савенко (2001), проводячи аналогії з письмом *concerto grosso*. Однак дослідниця не уточнює, що ці зіставлення у І. Стравінського можуть відбуватися в межах короткого часу, породжуючи високий ступінь інформаційної насиченості музичного процесу, підвищену подієвість часу, які можна спостерігати в ранніх партитурах.

Принцип багатофігурності у «Грі в карти» діє не явно, реалізуючись 1) по горизонталі фактури завдяки мотивній варіантності, в якій часто спостерігається чітке окреслення (темброве, фактурне, регістрове) і повторення мотивів, що надає їм значення фігури; 2) по вертикалі й діагоналі фактури завдяки принципам комбінаторності та пластичності у випадках комплементарної взаємодії тембрів (тембрових передачах, переключеннях (зіставленнях), під- та відключеннях), що часто підпорядковується певному темброво-фактурному алгоритму, в якому можуть бути задіяні декілька фігур.

Нарешті, на макрорівні композиції балету спрацьовує вироблений у ранніх творах принцип зіткнення композиційних структур, які можна уподібнити площинам-блокам, на межі яких відбувається темпорально-спатіальний зсув через зіткнення «різноякісного» матеріалу. Досягається це завдяки змінам метроритму, типу руху, характеру акцентності, оркестрової фактури, функціональної організації оркестрової тканини, комбінації тембрів. У середині композиційних блоків-площин, як правило, реалізується ідея змодельованої континуальності через оперування «довгими» мелодіями і збереження одного типу оркестровки, однієї темброво-фактурної ідеї, яка себе вичерпує в межах структури. Ілюзорність континуальності підтверджується дією принципу комбінаторності у взаємодії з пластичністю, які привносять дискретність, переривчастість в організацію часу та простору, про що було сказано вище. Зсуви на межі композиційних структур є виявом дискретності на макрорівні цілого, що відсилає до принципів організації ранніх творів композитора (наприклад, у балеті «Петрушка» такі зсуви шляхом різних зіткнень надавалися в горизонтальній проєкції і в одномоментному звучанні різнорідного матеріалу у вертикальній, що давало можливість сполучати різні

площини простору)⁷. Логіка контрастних «стиків» у композиційно-драматургічній організації багатьох творів композитора спонукає дослідників до встановлення паралелей із кіномистецтвом. А. Баєва розмірковує: «Стравінського, який мав “синтетичний зір”, ... не могли не привабити в цілому експерименти раннього кінематографа з часом і простором, “стрибковий” (Ю. Тинянов) характер руху, який визначається не взаємозв’язком, а саме зміною кадрів, їхнім зіставленням, співвіднесенням, що, за Тиняновим, приводило до “смислового перепланування світу”, до “нового будівництва старих елементів”» (Баєва, 2019: 240). Однак тут не може бути й мови про перенесення закономірностей одного виду мистецтва на інший; така точка зору значно спрощує проблему. І. Стравінський був одним із тих композиторів, які на рівні художнього мислення віддзеркалили парадигмальну множинність європейської культури Новітнього часу й нові просторово-часові уявлення: в його музиці відбився «дух часу», що одразу ж закріпило за ним роль новатора в мистецтві ХХ століття. Не випадково стосовно схожості прийомів у музиці й кіномистецтві А. Баєва зауважує: «...Виник природний перетин у вирішенні актуальних питань свого часу» (Баєва, 2019: 240).

«Варіації пам’яті Олдоса Хакслі» для оркестру (1963–1964) належать до серійних опусів композитора. Цінні спостереження щодо інструментального письма в цьому творі знаходимо в монографії С. Савенко (2001). Дослідниця вважає, що «Варіації» можна віднести до типу строгих, які спираються на орнаментальне (фактурне) варіювання, адже вони адже вони мають вигляд темброво-фактурного розроблення «цілісної теми, в проведенні якої звучать усі основні групи й, відповідно до класичних прототипів, переважає компактне акордове викладення (майже хоральне)» (Савенко, 2001: 147). Авторка констатує, що «Варіації» ґрунтуються на зіставленні різних типів письма та виділенні певних тембрів і тембрових комбінацій (Савенко, 2001: 147):

⁷ А. Баєва називає принцип «динаміка в статиці» одним із головних конструктивних констант творчості І. Стравінського, вважаючи, що він має єдину природу із монтажністю. Цей принцип «сприяє втіленню споглядально-статичної, циклічно-повторювальної і, разом із тим, рухливої “картини світу”, яка вибудовується композитом у тому чи іншому творі» (Баєва, 2019: 245).

у шостій з них застосований принцип антифонних зіставлень акордів тутті з гострими репліками тромбонів; у сьомій панує «злите мелодичне письмо» (Савенко, 2001: 147). Письмо у другій, четвертій і десятій варіаціях С. Савенко визначає як серійну поліфонію, котра доповнена поліфонією ритмічною. «На слух же всі три варіації сприймаються як справжня гетерофонія в дусі колишнього письма Стравінського...» (Савенко, 2001: 148). Погоджуючись із викладеними науковими положеннями, доповнимо їх власними спостереженнями й міркуваннями.

Зауважимо, що розроблення теми у «Варіаціях» підпорядковане певному тембровому плану, в основі якого – ідея симетрії. Тема викладається туттійно, у першій варіації беруть участь інструменти струнно-смичкової групи, фортепіано та флейти як представники дерев'яних духових. Друга варіація доручена дванадцятьом скрипкам *divisi*; третя – дерев'яним духовим (двом великим флейтам і альтовій, першому гобою, двом фаготам). Четверта (на думку С. Савенко, 2001: 148 – дубль другої, варіація на варіацію) – теж дванадцятьом струнно-смичковим, але в іншій комбінації (десяти альтам і двом контрабасам). П'яту відкривають дерев'яні духові інструменти (знову комбінація із трьох флейт, до яких приєднується бас-кларнет і два фаготи, що перекидає місточок до третьої варіації). Секстет дерев'яних духових доповнюється міддю, а наприкінці варіації – струнно-смичковими. Тим самим чисті однорідні інструментальні «хори» (С. Савенко) поступаються мішаному складу, що в продуманій конфігурації тембрів у цьому опусі не є випадковим. Тембри та їх сполучення є чинниками не тільки розмежування варіацій, але й їх об'єднання: шоста варіація відкривається двома акордами, у викладенні яких комплементарно задіяні інструменти всіх груп. Сьома теж доручена представникам усіх груп (перший кларнет, бас-кларнет, перший фагот, перша валторна, скрипки, альти, віолончелі, контрабаси). У восьмій задіяні знову переважно духові, але в комбінації дерев'яних і мідних (дві флейти + три тромбони, два фаготи, три валторни і три тромбони), лише наприкінці двома короткими «крапками» *pizzicato* до ансамблю додаються низькі струнно-смичкові. Дев'ята віддана переважно струнним із фрагментарною участю фортепіано (короткі фрази на початку й наприкінці) і першого фагота (один звук). Десята

варіація становить ще один дубль щодо другої (С. Савенко), тільки реалізований у тембрах духових інструментів. Нарешті, в одинадцятій задіяні інструменти всіх груп. Таким чином, у «Варіаціях» вибудовується струнка темброва конструкція (свого роду геометрія тембрів⁸) на основі центральної симетрії. Ядром композиції є шоста варіація, побудована на антифонних зіставленнях акордів тутті й трьох трембонів (нагадаємо, що принцип антифону в оркестровці І. Стравінського С. Савенко (2001: 146) визначила як «рудимент сакрального»). Її обрамлюють варіації (п'ята й сьома), у яких задіяні в різних конфігураціях і з різною активністю інструменти всіх груп. Наступне коло утворюють четверта й восьма варіації, які за тембрами контрастують, але є близькими через ідею об'єднання органологічно споріднених тембрів, у них застосованих: четверта доручена струнно-смичковим, восьма – переважно духовим, за винятком двох пічікатних крапок наприкінці у віолончелей і контрабасів. Але ми з'ясували, що тембри не тільки роз'єднують, а й «стягують» цілісність: наступна дев'ята варіація відкривається звучанням скрипок і альтів. Вона ж утворює пару з третьою варіацією, і ця пара є тембровою інверсією щодо пари «четверта – восьма»: третя звучить у духових / четверта у струнно-смичкових – восьма доручена переважно духовим / дев'ята – переважно струнно-смичковим. Наступне коло утворюють друга й десята варіації, в яких знову реалізується темброва інверсія щодо внутрішніх кіл: друга варіація (дванадцять скрипок) – десята варіація (дванадцять духових інструментів). Нарешті, зовнішнє коло утворюють перша й одинадцята варіації, в яких задіяні інструменти всіх груп. Таким чином, складається система арок (місточків) на основі тембрових контрастів і відповідностей, де втілюється ідея центральної симетрії. В такій «геометрії тембрів» відчуття часу втрачає лінійну спрямованість, континуальність і перетворюється на перебування (ширяння) поза часом – у Вічності⁹.

⁸ Дозволимо собі вільну метафору: геометрія тембрів як віддзеркалення геометрії світобудови – гармонійної та стрункої.

⁹ М. Друскін у зв'язку з «пізними стилями» взагалі й пізньою творчістю І. Стравінського зокрема, відзначає зменшення «щедрості мелодичної винахідливості», натомість збільшення значення «тематичної контрапунктичної техніки й інших

Що стосується константних принципів композиторського мислення й оркестрового письма, то, незважаючи на кардинальні зміни в музичній мові, вони діють. Розглянута нами струнка темброва конструкція є свого роду реалізацією естетичного принципу комбінаторності на вищому композиційному рівні. Різні типи письма у варіаціях, про які говорить С. Савенко (2001), сприяють окресленню в цілісному просторі композиції окремих площин-блоків, кожен із яких побудований за своїми закономірностями, зіставляючись за логікою контрастних стиків (як у ранніх творах композитора, у проаналізованому балеті «Гра в карти»); при цьому момент композиційного відокремлення варіацій підкреслений паузами та ферматами наприкінці кожної з них.

Можна констатувати, що серійна техніка є тим чинником, який сприяє більш рельєфному виявленню принципів комбінаторності (як провідного) і пластичності (як підпорядкованого) у 1) надшвидких тембрових передачах і переключеннях із нашаруванням або без нього; 2) у граничній деталізації оркестрової тканини внаслідок оперування наддрібними структурами; 3) у складній комплементарності ліній оркестрової фактури, яка досягається застосуванням гнучких під- та відключень тембрів. Принцип багатофігурності діє приховано – його можна «прорахувати» в інтонаційній і ритмічній опуклості ліній фактури, проте він не є провідним унаслідок відмови від мелодичної «формульності», притаманної тематизму творів «російського» (більшою мірою) і «неокласичного» (меншою мірою) періодів.

Висновки. Константні принципи оркестрового письма композитора (багатофігурність, комбінаторність, пластичність), які склались у ранній період, діють у творах неокласичного й пізнього (серійного) періодів у різних конфігураціях взаємин. У балеті «Гра в карти» ба-

композиційно-конструктивних чинників»; «зміну ритму дихання», тяжіння до графічності, деталізації, камерності; до умоглядного складу мислення, інтелектуалізації емоції. Дослідник акцентує «розширення сфери духовності»: «погляд спрямовується вглиб – у себе, робиться зосередженішим. Іноді, як у пізнього Баха, Бетховена, Вагнера, і ... у Стравінського, виявляється характерна особливість: погляд прагне проникнути і вглиб віків – у минуле мистецтва, щоб осмислити зв'язок часів і своє місце у цьому зв'язку» (Друскин: 2009, 224–225).

гатофігурність поступається своєю значимістю порівняно з ранніми творами й діє приховано завдяки 1) мотивній варіантності (з тембровим, фактурним, регістровим виділенням окремих мотивів); 2) фактурній комплементарності (коли в певному темброво-фактурному алгоритмі задіяні декілька фігур); 3) моделюванню «довгої» мелодії, у якій знижується роль мотивної «формульності» (що є характерним для музичної мови І. Стравінського неокласичного періоду). У той же час, континуальність, що виникла в неокласичних творах, підлягає «дискретуванню» через дію принципів комбінаторності та пластичності, які зберігають свою актуальність, виявляючись у всій повноті варіантів реалізації в умовах функціонально «проясненої» фактури як ознаки неокласичної мови композитора.

В оркестровому письмі «Варіацій пам'яті Олдоса Хакслі» провідним є принцип комбінаторності у взаємодії з принципом пластичності. Його рельєфному виявленню сприяла серійна техніка. Натомість принцип багатофігурності майже не виявляється, що зумовлене відмовою від мелодичної «формульності».

В обох творах зберігається принцип контрастного зіставлення композиційних структур (площин-блоків), у тому числі на рівні оркестрового письма. В той же час, у проаналізованих творах моделюється різне відчуття часу: континуально-дискретного у «Грі в карти» та позбавленого лінійної континуальності (Вічності) у «Варіаціях».

Перспективами дослідження є розвідки оперних і вокально-симфонічних творів композитора, які належать до різних періодів його творчості, із точки зору втілення різних темпорально-спатіальних конструктів.

ЛІТЕРАТУРА

- Асаф'єв, Б. (1977). *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка.
- Баева, А. (2019). Стравинский: театр и кинематограф (размышления, заметки). В кн. *«Стравинский жив!»*. Е. Д. Кривицкая (Ред.), сс. 235–246. Москва: Композитор.
- Баева, А. А. (2009). *Оперный театр И. Ф. Стравинского*. Москва: Красанд.
- Гливинский, В. В. (1995). *Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование*. Донецк: Донеччина.

- Гурков, В. (1987). Оркестровые принципы и ладовое мышление И. Стравинского. В кн. *Оркестровые стили в русской музыке*, сс. 82–94. Ленинград: Музыка.
- Друскин, М. (2009). Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. В кн. *Друскин, М. С. Собрание сочинений. (Тт. 1–7)*. Л. Г. Ковнацкая (Ред.). Т. 4, сс. 31–265. Санкт-Петербург: Композитор.
- Каширцев, Р. (2020). Скрипковый Концерт Ігоря Стравінського: інноваційна модель темброво-акустичної взаємодії соліста та оркестру. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 46, 56–77.
- Коробецька, С. Ю. (2011). *Оркестровый стиль: теория, история, современность*. (Монография). Київ: Видавництво НПУ ім. М. Драгоманова.
- Пухначев, Ю. В. (2019). *Четыре измерения искусства*. Москва: Книжный дом «Либроком».
- Савенко, С. (1977). О неоклассицизме Стравинского. *Проблемы музыки*, сс. 179–210. Горький: Волго-Вятское книжное изд-во.
- Савенко, С. (2001). *Мир Стравинского*. Москва: Композитор.
- Савенко, С. И. (2011). Игорь Стравинский и симфонии духовых. В кн. *Fioretti musicali: Материалы науч. конференции в честь Инны Алексеевны Барсовой*, сс. 167–174. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория».
- Тимофеев, Я. (2019). Как Стравинский перестал быть учеником Римского-Корсакова. В кн. *«Стравинский жив!»*. Е. Д. Кривицкая (Ред.), сс. 45–72. Москва: Композитор.
- Тимофеев, Я. И. (2014). *Стравинский и «Хованицина» в редакции Дягилева. Опыт источниковедческого и исторического исследования*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского. Москва.
- Шнитке, А. (1967). Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. *Музыка и современность*, 5, 209–261.
- Шнитке, А. (1973). Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. В кн. *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы*, 383–434. Москва: Музыка.
- Rogers, L. (2004). A Serial Passage of Diatonic Ancestry in Stravinsky's The Flood. *Journal of the Royal Musical Association*, 129 (2), 220–239. doi.org/10.1093/jrma/129.2.220

- Smyth, D. (2000). Stravinsky as Serialist: The Sketches for Threni. *Music Theory Spectrum*, 22 (2), 205–224. doi.org/10.2307/745960
- Straus, J. (1999). Stravinsky's Serial "Mistakes". *Journal of Musicology*, 17 (2), 231–271. doi.org/10.2307/763889

Hanna Savchenko

PhD in Art Studies, Associate Professor,
Professor at the Composition and Orchestration Department,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
e-mail: lanna2@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

I. STRAVINSKY'S ORCHESTRAL WRITING OF NEO-CLASSICAL AND SERIAL (LATE) PERIODS: COMPARATIVE ANALYSIS

Statement of the problem. *Neo-Classical and serial (late) periods of I. Stravinsky's creativity are marked by the shifts in his musical language, which found their reflection in his orchestral writing. "Universals" of style and genre (term of Savenko (2001: 105–163) retain their relevancy. Constant principles of orchestral writing (multi-figure composition, combinatorics and plastique) are used in different combinations.*

Analysis of recent research and publications. *While there are numerous studies devoted to I. Stravinsky's Neo-Classical and serial (late) periods, no works have composer's orchestral thinking and orchestral writing as an object of special examination. Thus, scarce studies regarding aspects of composer's orchestration become even more valuable: about orchestral texture (Schnittke, 1967; Schnittke, 1973, Savenko, 2001; Kashyrtsev, 2020), or interpretation of timbres (Savenko, 2001; Savenko, 2011, Kashyrtsev, 2020), or interconnection of orchestral and harmonically-modal thinking (Gurkov, 1987), or editions (Timofeev, 2014; Timofeev, 2019).*

The purpose of this article *is an examination of specifics of I. Stravinsky's orchestral writing from the standpoint of peculiarity of application of constant principles of orchestral writing (multi-figure composition, combinatorics and*

plastique) in the ballet “*Jeu de cartes*” and the *Variations (Aldous Huxley in Memoriam)*.

The novelty of the article is caused by: 1) reveal of beforementioned principles; 2) examination of their existence in evolutionary perspective; 3) bringing attention to relevant problems of orchestration in I. Stravinsky’s works of Neo-Classical and late periods of creativity; 4) formulation of original scholarly definition of the term “orchestral writing”.

Methods. In this article stylistic method is used – to study evolutionary processes of composer’s style in dialectic unity of constant and innovative; functional – to examine specifics of functional organisation of orchestral texture; comparative – to reveal different ways in which constant principles of orchestral writing are used on different stages of composer’s evolution.

Results and Conclusions. Constant principles of orchestral writing (multi-figure composition, combinatorics and *plastique*), which have already emerged in the primary period, are present in the works of Neo-Classical and late periods in different configurations of their relations. In the ballet “*Jeu de cartes*” multi-figure composition loses its role in comparison to the early works and is applied hidden due to: 1) motive variants (with the motives being stressed by timbre, texture or register); 2) textural complementarity (which means that multiple figures are used in timbrally-textural algorithm); 3) creation of “protracted” melody, in which the role of motivic “formula” is reduced (which is typical for I. Stravinsky’s Neo-Classical period). At the same time, continuity emerging in Neo-Classical works meets the tendency towards discretion due to influence of such principles as combinatorics and *plastique*, which retain their relevancy, being realised in different variants in the conditions of functional “clarity” of a texture, as it is a trait of composer’s Neo-Classical musical idiom.

The orchestral writing of the *Variations (Aldous Huxley in Memoriam)* is defined by the principle of combinatorics with the usage of *plastique*. Serial technique contributed to its reveal. At the same time, the role of multi-figure composition is reduced to a bare minimum, which was caused by rejection of melodic “formularity”.

Key words: I. Stravinsky’s creativity; orchestral music of I. Stravinsky; Neo-Classical period; serial period; ballet “*Jeu de cartes*”; *Variations (Aldous Huxley in Memoriam)*; orchestral writing; orchestral texture.

REFERENCES

- Asafev, B. (1977). *The Book about Stravinsky*. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Baeva, A. A. (2009). *Opera theater by I. F. Stravinsky*. Moscow: Krasand [in Russian].
- Baeva, A. A. (2019). Stravinsky: theater and cinema (reflections, notes). In «*Stravinsky is alive!*», E. D. Krivitskaya (Ed.), pp. 235–246. Moscow: Kompozitor [in Russian].
- Druskin, M. (2009). Igor Stravinsky. Personality, creativity, views. In *Druskin, M. S. Collected works. (Vols. 1–7)*. L. G. Kovnatskaya (Ed.). Vol. 4, pp. 31–265. St. Petersburg: Kompozitor [in Russian].
- Glivinsky, V. V. (1995). *Later work of I. F. Stravinsky. Study*. Donetsk: Donechchyna [in Russian].
- Gurkov, V. (1987). The orchestral principles and the mode of thinking of I. Stravinsky (on the example of the “Sacred Spring”). In *Orchestral styles in Russian music*, pp. 82–94. Leningrad: Muzyka [in Russian].
- Kashyrtsev, R. (2020). Igor Stravinsky’s Violin Concerto: an innovative model of timbre-acoustic interaction between a soloist and an orchestra. *Journal of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*, 46, 56–77 [in Ukrainian].
- Korobetska, S. Yu. (2011). *An orchestral style: theory, history, modernity*. Kyiv: Vydavnytstvo NPU imeni M. Drahomanova [in Ukrainian].
- Puhnachev, Yu. V. (2019). *Four dimensions of art*. Moscow: Knizhnyj dom «Librokom» [in Russian].
- Rogers, L. (2004). A Serial Passage of Diatonic Ancestry in Stravinsky’s The Flood. *Journal of the Royal Musical Association*, 129 (2), 220–239. doi.org/10.1093/jrma/129.2.220 [in English].
- Savenko, S. (1977). About the neoclassicism of Stravinsky. In *Problems of music of the twentieth century*, pp. 179–210. Gorki: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatelstvo [in Russian].
- Savenko, S. (2001). *Stravinsky’s World*. Moscow: Kompozitor [in Russian].
- Savenko, S. (2011). Igor Stravinsky and wind symphonies. In *Fioretti musicali: Materials of scientific conferences in honor of Inna Alekseevna Barsova*, pp. 167–174. Moscow: Nauchno-izdatelskij centr «Moskovskaya konservatoriya» [in Russian].

- Schnittke, A. (1967). Features of the orchestral voice-leading of the early works by Stravinsky. *Music and Modernity*, 5, 209–261 [in Russian].
- Schnittke, A. (1973). Paradox as a feature of Stravinsky's musical logic. In *I. F. Stravinsky. Articles and materials*, pp. 383–434. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Smyth, D. (2000). Stravinsky as Serialist: The Sketches for Threni. *Music Theory Spectrum*, 22 (2), 205–224. doi.org/10.2307/745960 [in English].
- Straus, J. (1999). Stravinsky's Serial "Mistakes". *Journal of Musicology*, 17 (2), 231–271. doi.org/10.2307/763889 [in English].
- Timofeev, Ya. (2019). How Stravinsky ceased to be a student of Rimsky-Korsakov. In «*Stravinsky is alive!*», E. D. Krivitskaya (Ed.), pp. 45–72. Moscow: Kompozitor [in Russian].
- Timofeev, Ya. I. (2014). *Stravinsky and "Khovanshchina" edited by Diaghilev. Experience in source study and historical research.* (Extended abstract of Candidate's thesis). Moscow State Conservatory (University) named after P. I. Tchaikovsky. Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13 вересня 2021 р.